

Trash, cult & classics... et ce qu'il en reste

Le cinéma américain dans les années 70 et aujourd'hui

Pendant tout l'été, la Cinémathèque municipale a proposé un cycle consacré au cinéma américain des années 70. Cette décennie particulière constitue en effet une période à part dans l'histoire du 7^e art aux États-Unis. Dans une cinématographie généralement dominée par un classicisme très codifié et des considérations principalement commerciales, les années 70 ont apporté un souffle idéologique et formel nouveau. Intéressante dans la mesure où elle a donc permis de revisiter - et de réévaluer par la même occasion - un cinéma parfois idéalisé avec le recul, cette rétrospective a aussi soulevé des questions et notamment celles-ci: quels furent les éléments les plus originaux de ce courant et qu'en reste-t-il aujourd'hui? Nous allons tenter d'y répondre en opposant certains thèmes typiques des années 70 à leur évocation dans le cinéma américain des années 90.

Dans les années 60, le système des studios hollywoodiens - caractérisé par des producteurs tout-puissants, des acteurs, réalisateurs et techniciens sous contrats exclusifs, des réglementations syndicales sévères et une autocensure aussi rigide que désuète - était en perte de vitesse. Les anciens 'tycoons' étaient morts ou à la retraite et le flambeau avait été repris par des hommes d'affaires dont beaucoup n'avaient que peu d'expérience en matière de cinéma. Les réalisateurs confirmés, dont certains avaient commencé leur carrière quand le cinéma était encore muet, avaient également déserté les plateaux. L'évolution des mentalités, qui commençait à secouer la société américaine, contribuait à désorienter définitivement les nouveaux responsables des studios au moment même où, la télévision aidant, de moins en moins d'Américains se déplaçaient dans les salles de cinéma. La recette habituelle de Hollywood - beaucoup d'argent, de l'action, de grandes stars et de bons sentiments - battait soudain de l'aile.

Des nouveaux-venus profitèrent de cette situation pour se faire une place au soleil. Ces cinéastes dits 'indépendants' (sous-entendu: des grands studios) n'étaient obligés de se conformer ni aux réglementations syndicales ni aux règles d'autocensure des studios. La plupart ne disposaient que de budgets extrêmement restreints et compensaient ce handicap par de l'imagination, de l'audace et des tournages en décors naturels. De plus, beaucoup étaient jeunes et au diapason avec une génération qui commençait à refuser radicalement les valeurs de ses aînés.

1) Le road-movie

La plupart des ouvrages consacrés au sujet s'accordent à situer l'apparition d'un 'nouveau' cinéma américain vers 1967/68 et citent *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *The Graduate* (Mike Nichols, 1967), et *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1968) à l'appui de leurs thèses. Les deux derniers films s'adressent spécifiquement à un public jeune qui allait devenir la cible primordiale d'une partie de la production dans les années 70. Certains thèmes nouveaux y apparaissent ou sont traités de façon plus directe qu'auparavant: la sexualité (*The Graduate*, *Easy Rider*), la violence (*Bonnie and Clyde*, *Easy Rider*), les drogues (*Easy Rider*), le rejet plus ou moins radical de la morale bourgeoise (*The Graduate*, *Easy Rider*) et la quête de liberté (*Bonnie and Clyde*, *Easy Rider*). Ce dernier sujet allait même contribuer à lancer un genre nouveau et bientôt florissant, le 'road movie'.

Depuis vingt ans, on met le 'road movie' à toutes les sauces mais à la base, on retrouve toujours les mêmes ingrédients: le désir de liberté - y compris vis-à-vis de la morale bourgeoise (les couples sont rarement mariés dans les 'road movies') - et la confrontation, quasi inévitable dans cette quête, à la violence. Le 'road movie' est resté une exception à la règle hollywoodienne du happy end et s'il finit bien, cette fin a souvent un arrière-goût ironique, voire cynique (*Wild at Heart*, David Lynch, 1990; *True Romance*, Tony Scott, 1993). Comme les motards dans *Easy Rider*, les protagonistes des 'road movies' continuent de "s'en aller à la recherche de

l'Amérique mais ne la trouvent nulle part"¹, se révélant ainsi l'antithèse parfaite des preux cow-boys d'autrefois dont ils suivent plus ou moins consciemment la trace à travers l'immensité du continent². L'Amérique des 'road movies' reste celle des motels douteux et des villes tristes que traversent des routes sans fin, une Amérique très profonde et monotone, peuplée de 'rednecks'³ et gouvernée par des shérifs véreux.

Cette image négative de l'Amérique dans des films par ailleurs 'mainstream'⁴ a trouvé ses origines dans le mouvement amorcé dans les années 70, mais elle a aussi évolué, et pas nécessairement dans le bon sens! La violence subie par les protagonistes il y a trente ans (*Easy Rider*; *Sugarland Express*, Steven Spielberg, 1974; *Scarecrow*, Jerry Schatzberg, 1973) est en effet aujourd'hui plus volontiers exercée (*Henry*, *Portrait of a Serial Killer*, John McNaughton, 1990; *Wild at Heart*, David Lynch, 1990; *Kalifornia*, Dominic Sena, 1993; *Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1994). Meurtres par plaisir, instinct ou plus simplement par nécessité (*Thelma and Louise*, Ridley Scott, 1991)⁵, tout le monde a désormais les mains tachées de sang.

2) Le cinéma politique

Politiquement, les deux grands événements de la décennie 1970 furent sans conteste la guerre du Vietnam et le scandale du Watergate qui suivirent de près les assassinats consécutifs des frères Kennedy, de Malcolm X et de Martin Luther King. Le Watergate ébranla durablement

la traditionnelle confiance des Américains en la démocratie. Hollywood avait déjà traité de sujets politiques, mais en règle générale, les dérèglements, s'il y en avait, étaient le fait d'individus particulièrement mal intentionnés ou de ratages isolés et le principe démocratique était immanquablement défendu sauf à la fin (notamment dans les films de Frank Capra). Cette fois, le système était cependant mis en cause en tant que tel et la corruption parut généralisée. L'assassinat de John F. Kennedy en 1963 et le mystère qui continue de l'entourer furent à l'origine d'une obsession de la conspiration. Le rêve vira au cauchemar. Le système lui-même parut perverti. Dans les années 70, les protagonistes étaient régulièrement trahis de toutes parts et luttaient souvent contre d'obscures entités secrètes. Certains films ne prirent d'ailleurs pas de gants pour montrer du doigt la CIA (*Three Days of the Condor*, Sydney Pollack, 1975), d'autres se rabattaient sur de vagues et d'autant plus inquiétantes sociétés "anonymes" (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974). Mais, face à la conspiration ou à la corruption, le protagoniste s'en sortait rarement (dans *Parallax View*, Warren Beatty se fait assassiner) ou alors en piteux état, tel Serpico dans le film du même nom (Sidney Lumet, 1973) où Al Pacino joue l'un des seuls policiers honnêtes face à un corps policier corrompu dans son ensemble. Gravement blessé, plus ou moins désavoué par la justice, il finira par... émigrer en Suisse!

Dans les limites du cinéma commercial, ces films proposaient de vraies réflexions sur certains problèmes politiques mais ne livraient pas de solution toute faite et les héros, qui étaient généralement des hommes ordinaires, combattaient les méfaits par des moyens souvent dérisoires. Pour quelques-uns qui obtenaient une victoire (toute provisoire) sur le système, comme les deux journalistes dans *All the President's Men*, Sydney Pollack, 1976), combien d'autres abandonnaient, voire y laissaient leur vie?

Reagan et Rambo passèrent par là mais le regain de confiance de l'Amérique fut de courte durée. Corruption et conspiration sont aujourd'hui plus que jamais à l'ordre du jour dans les films, sauf qu'à la différence des années 70 - et à l'exception notable des films d'Oliver Stone (quoi qu'on pense de sa manière de faire) - elle est rarement à l'origine d'un discours ouvertement politique. La politique en effet ne mobilise plus les foules et le malaise de la société est plus diffus. De plus en plus (dans *Batman returns* de Tim Burton (1992) par exemple), la corruption et la conspiration deviennent les symboles de l'isolation grandissante du héros améri-

cain dans un monde foncièrement malveillant. Ce héros est cependant rarement aussi nuancé et ambigu que celui de Burton mais, aujourd'hui plus que jamais, tend à être un homme fort, (très fort), Stallone ou Schwarzenegger, pour ne citer que les plus représentatifs.

**Si le message de
Independence Day est sans
ambiguïtés (la mission des
Américains est de sauver le
monde), on ne sait pas
encore très bien où nous
mènera cette nouvelle vague
de films-catastrophe.**

La conspiration (de la CIA, mais plus encore du FBI, qui semble être perçu plus que jamais comme l'agent de la mainmise de l'Etat sur la nation) évoquée dans ces films est souvent une notion très vague. Le gouvernement cache "quelque chose" aux citoyens et cela peut être aussi bien le véritable assassin de Kennedy que la collaboration avec une puissance "ennemie", voire l'atterrissage d'extraterrestres⁶! Des soupçons justifiés à propos de la transparence de l'appareil gouvernemental sont ainsi détournés vers des peurs irra-

tionnelles et la discussion politique réduite à sa plus primitive expression.

3) Les films-catastrophe

Directement liés au sentiment général d'insécurité qui ébranla la société américaine durant le Watergate et la guerre du Vietnam, les films-catastrophe connurent un succès mémorable au milieu des années 70. Produits par Hollywood, rassemblant au générique un nombre impressionnant de stars de la grande époque et renouant résolument avec le cinéma à grand spectacle (pour concurrencer la télévision), ces films sont sans doute parmi les plus conservateurs de la décennie. Les deux plus célèbres avatars du genre, *Earthquake* (Mark Robson) et *The Towering Inferno* (John Guillermin), furent tous deux lancés en 1974 (l'année de la démission de Nixon). Le schéma est toujours le même: la première demi-heure du film sert à nous familiariser avec une demi-douzaine de personnages qui vont tous se retrouver au même endroit au moment d'une catastrophe naturelle ou d'un accident (tremblement de terre, incendie, accident d'un bateau (*The Poseidon Adventure*, Ronald Neame, 1972) ou autre). Dans le combat pour la survie qui s'ensuit, chacun révèle sa véritable nature. Les plus lâches (qui sont toujours aussi les plus égoïstes) sont inmanquablement les



Thelma and Louise: Des femmes qui prennent enfin leur vie en main

B4

CONSTRUCTION

Gros oeuvre
maçonnerie intérieure/extérieure
travaux de réfection
intervention rapide

B4 s.à r.l.
9, route de Thionville
L-2611 LUXEMBOURG
Tél: 40 36 76
Fax: 49 28 59

premières victimes... avec les adultères (*The Towering Inferno*). Parmi les autres, un leader s'impose rapidement. C'est le plus courageux, le plus intelligent et le plus débrouillard du groupe qui va sauver toute la petite communauté juste avant que l'immeuble ne s'écroule, que le bateau ne coule, etc. Un peu différent mais néanmoins associé au film-catastrophe est le film *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) dans lequel un requin monstrueux menace une petite ville balnéaire.

Le filon du film-catastrophe s'épuisa pourtant rapidement, preuve sans doute que son succès était lié à un état d'esprit très particulier du public. Par ailleurs, le schéma permettait peu de variations et les mêmes effets spéciaux ne pouvaient pas être indéfiniment réutilisés. On avait donc fini par considérer le genre comme le produit symptomatique d'une époque donnée.

Or, voilà que le film-catastrophe revient. *Twister* (Jan de Bont) fut un énorme succès aux États-Unis cette année, mais il fut battu par *Independence Day* (Roland Emmerich) qui associe le schéma classique du film-catastrophe des années 70 au genre des films d'invasion, très populaires dans les années 50... en pleine guerre froide. Si le message de *Independence Day* est sans ambiguïtés (la mission des Américains est de sauver le monde⁷), on ne sait pas encore très bien où nous mènera cette nouvelle vague de films-catastrophe. Toujours est-il qu'on nous annonce d'ores et déjà un *Titanic* (probablement par Renny Harlin) et *Mars attacks* par Tim Burton.

4) Le retour du super-héros

Mis à part les héros improvisés dans les films-catastrophe, les années 70 avaient plutôt vu se répandre les 'losers'. Al Pacino jouait un drogué dans *Panic in Needle Park* (Jerry Schatzberg, 1971), puis un marginal (aujourd'hui on dirait un sans-abri) dans *Scarecrow* (Jerry Schatzberg,

1973). Jack Nicholson était fils de bourgeois mais néanmoins perdu dans *Five Easy Pieces* (Bob Rafelson, 1970). Les héros étaient alors très fatigués. Dans *Save the Tiger* (Joe G. A-vildsen, 1973),

Jack Lemmon ne pouvait plus que regretter le temps où 'il y a avait encore de vrais hommes'. Ce film thématise et remet en question, comme d'ailleurs *Little Big Man* (Arthur Penn, 1970), *Catch 22* (Mike Nichols, 1970), *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971), *Deliverance* (John Boorman, 1972) ou, de façon plus inattendue, *The Beguiled* (Don Siegel, avec Clint Eastwood, 1971), la notion de héros.

Cette surenchère de violence fait aussi définitivement table rase d'un certain sentiment d'innocence que les Américains pouvaient encore nourrir à l'égard de leur nation.

Aujourd'hui, Clint Eastwood continue de broder avec succès sur le sujet (*Unforgiven*, 1992) mais il est l'un des seuls à remettre ainsi régulièrement en question le héros traditionnel. Arnold Schwarzenegger et Sylvester Stallone (qui ont par ailleurs commencé leur carrière dans les années 70) et Bruce Willis, mais aussi Keanu Reeves, Kevin Costner, Ken Russell, Wesley Snipes, Tom Cruise ou Steven Seagal défendent maintenant la veuve et l'orphelin et plus volontiers encore de charmantes jeunes femmes contre les conspirations du FBI ou plus banalement contre des terroristes de tous bords. Les acteurs se doivent de nouveau d'être musclés et entraînés et les exploits physiques des personnages sont proprement miraculeux, frisant parfois l'auto-dérision (Arnold Schwarzenegger et Bruce Willis). C'est le retour du super-héros amorcé dans les années 80 avec la série des *Superman* et celle des *Rambo*.

5) La violence

En cas de malheur, ces nouveaux héros se servent de leurs armes sans état d'âme et réduisent avec une belle régularité leurs

adversaires à l'état de passeroies. L'un des héritages les plus évidents des années 70 est la violence dont ne semble plus pouvoir se passer aucun film américain.

Pendant très longtemps, la violence physique au cinéma avait été 'propre', c'est-à-dire présentable. Les méchants s'écroulaient et agonisaient, atteints par une toute petite balle qui faisait au niveau de leur cœur un trou à peine perceptible. Mais à la fin des années 60, une description aussi aseptisée commençait à paraître désuète alors que les assassinats politiques, les très virulentes émeutes raciales, la contestation estudiantine et finalement la guerre du Vietnam, retransmise à la télévision, confrontaient les Américains à une réalité autrement plus sanglante. La mort de Bonnie and Clyde dans le film d'Arthur Penn, le combat suicidaire des héros dans *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), le massacre des Indiens dans *Soldier Blue* (Ralph Nelson, 1970) et *Little Big Man* ainsi que la fin sanguinaire de *Straw Dogs* (Sam Peckinpah, 1971) ont redéfini la mise en scène de la violence graphique à l'écran. La mort de James Caan dans *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) reste une référence dans les films de gangsters tandis que Martin Scorsese posait de nouveaux jalons en la matière dans *Taxi Driver* (1976) et que l'hallucinant *Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) fixait pour longtemps les limites du supportable dans le genre un peu particulier du film d'horreur.

Aujourd'hui, la violence graphique est banalisée à l'écran au point de n'être plus qu'un élément quasi obligé de la plupart des films d'action. On a donc tendance à faire dans la surenchère qui aboutit fatalement à l'auto-dérision mais n'en est pas nécessairement moins complaisante pour autant (*Desperado*, Robert Rodriguez, 1995; *Eraser*, Charles Russell, 1996, pour ne citer que les derniers avatars du genre). L'omni-présence de la violence à l'écran et les critiques qu'elle commence à susciter⁸ ont amené un certain nombre de cinéastes à réfléchir sur ce phénomène et à la façon de mettre en scène la violence. Outre Clint Eastwood dans *Unforgiven*, déjà cité, Quentin Tarantino (*Reservoir Dogs*, 1992), Martin Scorsese (*Casino*, 1995), Jim Jarmusch (dans le très curieux *Dead Man*, 1995), David Fincher (*Seven*, 1995), les frères Coen (notamment dans leur dernier film *Fargo*) ont cherché, chacun à leur façon et certains sur le mode humoristique à contourner les clichés du genre pour que le spectateur ait à nouveau conscience de la violence. Il est significatif de voir que *Casino* a paru particulièrement insupportable à beaucoup de spectateurs, parce que Scorsese a réussi à mon-

trer une violence "réaliste", que ressent physiquement le public. De la même façon, Tarantino qui ne fait que suggérer une scène de torture dans *Reservoir Dogs* (la caméra fixe un mur décrépi) a été menacé de censure alors que des scènes autrement plus sanglantes passent sans problème à l'écran.

Cette surenchère de violence fait aussi définitivement table rase, comme on l'a vu au chapitre des 'road movies', d'un certain sentiment d'innocence que les Américains pouvaient encore nourrir à l'égard de leur nation. Tout le monde est désormais coupable comme le démontrent deux grands succès des années 90, *Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991) et *Seven* (David Fincher, 1995) dans lesquels les héros respectivement contractent une alliance très malsaine avec le tueur (*Silence of the Lambs*) ou achèvent littéralement son oeuvre (*Seven*).

Face à l'abdication, pour ne pas dire le nihilisme (sentiment 'un-American' s'il en est) de ces films, d'autres oeuvres, tout aussi populaires, essaient de retrouver l'innocence des débuts... quitte à passer par la débilite. Dans *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), un arriéré accède au stade de héros et traverse les années 70, les manifestations des étudiants, la guerre du Vietnam et plus tard l'ère du Sida, sans jamais compromettre sa candeur. On est loin des internés autrement plus lucides dans l'asile de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Milos Forman, 1975), l'un des films cultes des années 70 qui peignait l'Amérique comme un immense et très oppressif asile de fous. *Forrest Gump* ne voit rien de tout cela, la violence des années 70 ne semble pas plus le concerner que celle des années 90. C'est aussi le cas de l'astronaute, également interprété par Tom Hanks, dans *Apollo 13*, situé en 1970. Mise à part l'annulation du voyage sur la lune, le seul drame de l'époque dont le film fait état est la séparation des Beatles!

6) La place de la femme

Le cinéma des années 70 ne montrait pas de la femme une image des plus valorisantes. Dans *Five easy pieces* (Bob Rafelson, 1970), Karen Black est une espèce de poupée aussi bête que barbante. L'infirmière (Louise Fletcher) dans *One flew over the cuckoo's nest* est une marâtre castatrice. Souvent, elles sont vieilles filles (*M.A.S.H.*, Robert Altman, 1970), mal mariées et frustrées (*The Last Picture Show*), prostituées (*Klute*, Alan J. Pakula, 1971; *Looking for Mr. Goodbar*, Richard Brooks, 1977) et, même dans les oeuvres

les mieux intentionnées, définies uniquement par le rapport (ou l'absence de rapport) avec l'homme (*Alice doesn't live here anymore*, Martin Scorsese, 1974; *An Unmarried Woman*, Paul Mazursky, 1978), voire hystériques (*A Woman under the influence*, John Cassavetes, 1974; *Carrie*, Brian de Palma, 1976; *The Exorcist*, William Friedkin, 1973). La protagoniste de *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974), pourtant la seule survivante dans le film, ne fait que hurler. Dans *Jeremiah Johnson* (Sydney Pollack, 1972), le protagoniste hérite un peu par hasard d'une femme et dans *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973), elle est cédée avec les meubles à quiconque achète un appartement! Mais le plus souvent, les femmes sont simplement... absentes du cinéma américain de ce temps-là, plus préoccupé par les amitiés (plus ou moins) viriles (*Husbands*, John Cassavetes, 1970, *M.A.S.H.*, Robert Altman, 1970) ou les 'affaires d'hommes' (*French Connection*, William Friedkin, 1971; *Deliverance*, John Boorman, 1972; *Dirty Harry*, Don Siegel, 1971). Puisqu'on ne peut plus la mettre sur un piédestal comme jadis pour l'adorer à heures fixes dans sa prison dorée, et puisque la femme refuse dorénavant aussi de jouer le rôle de la bonne mère au foyer, on s'en méfie. Les femmes cachent sous leurs jupes d'indicibles secrets (*Chinatown*, Roman Polanski, 1974; *The Exorcist*, William Friedkin, 1973; *Carrie*, Brian de Palma, 1976) et peuvent se révéler dangereuses pour l'homme, comme l'apprend à ses dépens Clint Eastwood qui, après avoir échappé à une fan-

un peu trop empressée dans *Play Misty for me* (Clint Eastwood, 1971), est littéralement amputé et symboliquement castré par des vierges folles dans *The Beguiled* (Don Siegel, 1971). Mieux vaut, comme Al Pacino à la fin de *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) les garder à distance en leur fermant la porte au nez.

Au beau milieu de la "révolution" sexuelle, la femme fut rarement considérée comme une partenaire à part égale en matière de sexualité. Les cinéastes des années 70 qui ont fait preuve d'une grande audace en matière de violence furent par ailleurs - puritanisme oblige - nettement moins entreprenants dans le domaine du sexe, relégué dans le circuit parallèle de la production pornographique. Dans les années 70, les États-Unis ont produit quelques-uns parmi les meilleurs 'blue movies' (pas nécessairement très "féministes") dont le plus connu mais non pas le plus réussi est assurément *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972). On peut citer également *Behind the Green Door* (Jim et Artie Mitchell, 1973) ou *The Devil in Miss Jones* (Gerard Damiano, 1973) ou, dans un registre moins 'hard', *Fritz the Cat* (Ralph Bakshi, 1972). A défaut d'oser un peu plus de réalisme dans ce domaine, les Américains se mirent du moins à parler de sujets tabous vingt ans auparavant et certains commençaient même timidement à prendre en compte le désir de la femme, que ce soit dans la liaison entre une femme d'âge mûre (et mariée!) et un collégien de 17 ans (*The Last Picture Show*, Peter Bogdanovich, 1971), l'échangisme (*Bob & Carol & Ted & Alice*, Paul



Bonnie and Clyde: La violence au bout du chemin (photo: collection CNA)



Organisations-membres:
BoutiquesTiersMondeBelteimbourg
Esch/AlzetteEifelbruckLuxembourg
MouvementEcologiqueASTMKolp
gCaritasLëtzebuurgerJongbaeren
aJongwënzerPaxChristiChrëschie
mamSahelBridelrechDeelenNatur-a
VulleschutzlignitativirméiGerech
tegteetmatderDrëtterWeltUNICEF
EngBréckmatLateinamerikaOGBL

25. November • 20 h • Lycée Hubert Clement Esch

27. November • 20 h • Lycée Classique Diekirch

Organisateur: **TRANSFAIRMINKA asbl** • Virverkauf :
DRÉTTWELTBUTTEKER • BOUTIQUES TIERSMONDE

TEATRO VIVO, GUATEMALA

AY AY AY CAFÉ

Ein Schauspiel mit Klängen, Gerüchen und Bildern

Eine Kaffeebohne geht mit uns auf Reisen in verschiedene Länder und in die Vergangenheit. Sie vermittelt uns ihr Wissen über den Weltmarktkrimi und den Raubbau in den Anbauländern, der den Plantagebesitzern das große Geld bringt. Als die Kaffeebohne von den Arbeitsbedingungen der Kaffeearbeiter zu erzählen beginnt, werden plötzlich die Maschinen lebendig und zermahlen sie, drücken sie zusammen mit vielen andern Kaffeebohnen und stecken sie in ein hübsches Paket.

Mazursky, 1969), l'homosexualité (*Cabaret*, Bob Fosse, 1972) ou le divorce (*An Unmarried Woman*, Paul Mazursky, 1978).

Il faudra attendre Sigourney Weaver dans *Alien* (Ridley Scott, 1979) pour voir une femme enfin définie autrement que par son rapport aux hommes, une femme par ailleurs intelligente et courageuse qui se révélera de surcroît plus apte que ses collègues masculins dans le combat pour la survie, les battant ainsi en quelque sorte sur leur propre terrain.

Elle n'est plus seule depuis longtemps. Les femmes ont désormais le droit d'être flics (*Blue Steel*, Kathryn Bigelow, 1990; *Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991 ou *Fargo*, Joel et Ethan Coen, 1996 où elle est même enceinte) ou meurtrières (*Basic Instinct*, Paul Verhoeven, 1992⁹, *Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1994). Comme les hommes, elles peuvent, bien qu'encore timidement, prétendre aux amitiés particulières (*Basic Instinct*, encore, *Diabolique* (Jeremiah Chechick, 1996), *Boys on the Side* (Herbert Ross, 1994). Bien qu'elles continuent pour la plupart de rêver mariage et enfants en attendant le prince charmant (*Pretty Woman*, Gary Marshall, 1990), certaines ont pris leur vie en main (*Thelma and Louise*, Ridley Scott, 1991) et quelques actrices se sont même fait une spécialité des rôles de femmes fortes (Sharon Stone, Angela Bassett, Jodie Foster, Holly Hunter, Sigourney Weaver, René Russo). Contrairement à Bette Davis et Joan Crawford, elles ne sont plus systématiquement punies pour cela mais elles continuent de constituer pour l'homme - dans l'ordre - un enjeu, un mystère, voire un danger parfois fatal (*Basic Instinct*) et

la plupart du temps, elles ne jouent encore que les deuxièmes couteaux. Quant à la sexualité, elle continue à se réduire, à de très rares exceptions près, à des scènes délicatement filmées en contre-jour et accompagnées d'une musique plus ou moins romantique. Cette remarque vaut également pour les soi-disant thrillers 'érotiques' qui méritent rarement leur nom.

7) Le style

Reste la question du style. En ce domaine, les cinéastes de la décennie 1970 avaient innové en prenant leurs distances vis-à-vis du classicisme rigide du cinéma hollywoodien. Le scénario avait perdu de sa linéarité. Certes, on utilisait depuis toujours le flash-back, mais en prenant bien soin de le signaler en tant que tel au spectateur et généralement à des fins explicatives. Dans les années 70, les cinéastes ont commencé à intégrer à leur film des flash-backs peu reconnaissables en tant que tels, mais aussi des images mentales. La structure s'est relâchée, les points culminants de l'action étaient moins marqués, parfois le film ne racontait plus véritablement une 'histoire', plutôt une atmosphère, un sentiment (*Fat City*, John Huston, 1970; *The Last Picture Show*, 1971, les films de Cassavetes). Même des films qu'on qualifierait à priori d'"action", comme *Serpico* étaient moins construits qu'autrefois. L'image était souvent moins léchée, plus proche du documentaire pour faire plus 'vraie', le montage que Hollywood avait toujours voulu invisible, se faisait remarquer et reprenait parfois des effets de la Nouvelle Vague française comme le faux raccord.

Les films à grand spectacle des années 80 (notamment les films produits et réalisés

par Spielberg, toujours structurés de façon très classique en référence au cinéma hollywoodien d'antan) ont provoqué la disparition - ou le refoulement dans la case "art et essai" - de ce genre de films qui exigeaient du spectateur autre chose qu'une attention plus ou moins distraite. Avec le recul, la période des années 70 semble véritablement avoir constitué une parenthèse dans le cinéma américain. Aujourd'hui, les cinéastes les plus intéressants continuent bien évidemment de soigner leur style. Oliver Stone en particulier travaille toujours avec des images mentales (*JFK*, 1991, *Natural Born Killers*, 1994, *Nixon*, 1996) et un montage très visible, voire des faux raccords. Il est aussi l'un des rares, à employer des images dans le style documentaire. Certains auteurs (David Lynch, David Cronenberg, les frères Coen, Robert Altman, Woody Allen, etc.) élaborent une écriture toute particulière (qui doit d'ailleurs souvent ses origines au cinéma des années 70) et l'adaptent aux besoins de chaque film mais sans se couler dans le moule d'une 'école' ou d'un 'style' collectif. Le tout-venant de la production hollywoodienne se conforme cependant de nouveau au modèle classique, à la structure plus ou moins linéaire et au montage 'invisible'.

Il en va de même de la musique. Dans les années 70, elle fonctionnait comme contrepoint à ce que l'on voyait à l'image. Parfois, la bande-son avait une importance égale à l'image. *The Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) fonctionnait en grande partie sur le son, les cris de la fille et le bruit de la tronçonneuse étant subtilement repris dans la musique. A l'exception du générique, *Dog Day Afternoon* (Sidney Lumet, 1975) se passe - sauf erreur - tout à fait de musique et est porté par les cris 'réalistes' de la foule. Omniprésent, le rock devenait parfois un sujet à part entière (*Woodstock*, Michael Wadleigh, 1970) et était utilisé de façon très réaliste dans le contexte des films ou, à l'inverse, en contre-point de l'histoire (*Fat City*, John Huston, 1970; *Nashville*, Robert Altman, 1975).

Depuis les années 80, Spielberg et Lucas ont redonné à la musique son rôle de 'robot à émotions'. Dans beaucoup de films récents, et notamment les plus commerciaux, la musique souligne et renforce les sentiments et l'action qui s'étalent à l'écran. Omniprésente, elle coule et on ne l'entend plus¹⁰. John Williams et ses violons sont de nouveau à la mode, quand la musique ne sert pas en premier lieu à vendre un CD, ce qui contribue souvent à intégrer simplement dans le film un clip également utilisable à la télévision (*Phenomenon*, Jon Turteltaub, 1996, par exemple).

Pour finir...

Il va de soi que ces quelques remarques ne font qu'effleurer l'évolution des principales innovations thématiques et stylistiques des années 70. Il serait prétentieux de vouloir en tirer ici une quelconque morale ou en conclure - ce qui n'est certainement pas dans nos intentions - que le cinéma des années 90 serait meilleur ou plus mauvais que celui qui l'a précédé. Nous avons simplement voulu évaluer le trajet parcouru depuis 20 ans en nous retournant sur un cinéma qui fut à bien des égards à l'origine de ce que nous voyons aujourd'hui sur le grand écran.

Viviane Thill

1 Slogan publicitaire du film *Easy Rider*.

2 Les protagonistes de *Easy Rider* traversaient fort symboliquement l'Amérique d'Ouest en

Est alors qu'à l'inverse le cowboy allait vers le soleil couchant et la terre promise.

3 Redneck: terme péjoratif pour désigner les 'pauvres Blancs' du Sud des Etats-Unis quand ils sont violents, machos, adeptes de bière, de musique 'country' et d'auto-défense. L'homme qui abat les motards dans *Easy Rider* et celui qui tente de violer Louise dans *Thelma and Louise* sont de parfaits 'rednecks'.

4 Par le terme de 'mainstream' on désigne des productions hollywoodiennes à gros budget et donc destinées au plus large public possible.

5 Dans les années 70, beaucoup de héros mettaient encore un point d'honneur à ne pas se servir de leur arme. Ce fut notamment le cas des jeunes fugitifs dans *Sugarland Express*.

6 Le "crash" d'une soucoupe volante, qui aurait eu lieu en 1947 près de Roswell, a été évoqué dernièrement dans plusieurs épisodes de la série X-Files, mais aussi dans *The Rock* (Michael Bay, 1996) et *Independence Day* (Ro-

land Emmerich, 1996).

7 A cet égard et compte tenu de ce que nous avons dit plus haut sur les personnages qui meurent en premier, on peut rester dubitatif quand le premier à mourir dans *Independence Day* est un homosexuel.

8 Critiques cependant un peu faciles puisqu'elles ont tendance à rendre la violence à l'écran responsable de tous les crimes qui peuvent se passer dans la réalité sans tenir compte d'aucune autre influence ou explication possibles.

9 Le cas de *Basic Instinct* est cependant plus complexe puisqu'il fonctionne avant tout par référence aux femmes fatales du film noir.

10 D'après le compositeur de *Independence Day*, le défi consisterait aujourd'hui le plus souvent à détecter les quelques rares moments plus ou moins silencieux du film, sans explosions ni effets sonores, où il pourra placer de la musique.